

in der Zeitschrift *Musik-kultur* zunächst »Urtext – vad är det?« (Urtext, was ist das?),<sup>9</sup> und in der Zeitschrift *Musikrevy* wurden die Glosse »Urtextutgåvor« von Carl Dahlhaus<sup>10</sup> sowie ein Artikel von Paul Badura-Skoda<sup>11</sup> in Übersetzung abgedruckt – bemerkenswerterweise am Ende einer zweiteiligen Serie, die den bezeichnenden Titel trägt: »Västtyst Musikliv« (also: Westdeutsches Musikleben).

#### Übersicht über Denkmäler- und Gesamtausgaben in Nordeuropa

<i>Dania Sonans</i>	(Denkmäler)	Bd. 1–	1933ff.
Niels W. Gade	(GA)	Bd. 1–	1995ff.
Carl Nielsen	(GA)	Bd. 1–	1998ff.
J. P. E. Hartmann	(Auswahlausgabe)	Bd. 1–	2002ff.
<i>Documenta Musicae Fennicae</i>	(Denkmäler)	Bd. 1–20	1964–1984
Jean Sibelius	(GA)	Bd. 1–	1998ff.
<i>Edition Norvegica</i>	(Denkmäler)	3 Bde.	1974–1977
Halfdan Kjerulf	(GA)	Bd. 1–3	1977–1980
Edvard Grieg	(GA)	Bd. 1–20	1977–1985
<i>Äldre Svensk Musik</i>	(Denkmäler)	Bd. 1–8	1935–1945
<i>Monumenta Musicae Svecicae</i>	(Denkmäler)	Bd. 1–	1958ff.
Franz Berwald	(GA)	Bd. 1–	1968ff.

Younjung Lee (Köln)

## Robert Schumanns unvollendetes »Burlesken«-Projekt

### Eine Fortführung der *Papillons* op. 2?

Von Robert Schumann sind neben abgeschlossenen Werken auch zahlreiche unvollendete Kompositionsprojekte überliefert, die von musikwissenschaftlicher Seite bislang nur ansatzweise erforscht worden sind.<sup>1</sup> Eines dieser Projekte betrifft einen Zyklus von Burlesken für Klavier. Die erste Notiz Schumanns über dieses unvollendete Projekt befindet sich in seinem Tagebuch am 9. August 1832: Neben anderen Kompositionsplänen erwähnt er

9 Vgl. Lennart Reimers, »Urtext – vad är det?«, in: *Musik-kultur* 37/6 (1973), S. 12–14.10

10 Vgl. Carl Dahlhaus, »Urtextutgåvor«, in: *Musikrevy* 28 (1973), S. 352; zuerst veröffentlicht als: »Urtextausgaben«, in: *NZfM* 134 (1973), S. 334.

11 Paul Badura-Skoda, »Var Beethoven ofelbar? Några personliga anmärkingar till urtextproblemet«, in: *Musikrevy* 28 (1973), S. 355–357; zuerst veröffentlicht als: »Var Beethoven unfelbar? Einige persönliche Bemerkungen zum Urtextproblem«, in: *Hi-Fi-Stereophonie* 12 (1973), S. 148–149.

1 2003 erschien das neue Verzeichnis der Werke Robert Schumanns, in dem sowohl die unveröffentlichten Werke als auch die nicht verwendeten Skizzenfragmente aufgeführt sind (Robert Schumann,

dort »2 Burle«.<sup>2</sup> Etwa drei Monate später, in einem Brief vom 2. November an den Verlag Breitkopf und Härtel, erwähnt er dieses Projektes erneut und charakterisiert es als ein zyklisches Klavierwerk von »XII Burlesken nach Art der Papillons«.<sup>3</sup> Eine konkretere Konzeption findet sich erst in einem wahrscheinlich 1833 entstandenen Skizzenkonvolut:

Burla. Das g Thema soll ein variiertes Pulcinell  
seyn, jedesmal mit zwey Veränderungen.

Die letzte möge aus E moll gehen u. d. Schluß  
das vollständige Thema seyn.

Burla. 1. Thema. g. maj. mit 2 Veränd.

Burla. 2. D Maj.   $\frac{2}{4}$

Burla. 3. D min. dgl.[desgleichen] dur.


Burla. 4. F maj. Thema in F. mit Veränd.

Burla. 5. F min.  $\frac{2}{4}$ .

Burla. 6. F maj.  $\frac{6}{8}$

Burla. 7. F maj.  $\frac{6}{8}$

Burla. 8. As maj.  $\frac{12}{8}$

Burla. 9. F min.  etc.

Burla. 12. vollkom[men, Ergänzung YL].<sup>4</sup>

In dieser Auflistung finden sich Angaben zu den Ton- und Taktarten der zwölf Stücke, wobei hier die Formulierung »nach Art der Papillons« nicht mehr erscheint. Dennoch löste die Formulierung »XII Burlesken nach Art der Papillons« einerseits die Frage nach der Identität dieses Projekts mit einem zweiten Heft der *Papillons* und andererseits die Frage nach dem musikalischen Konzept aus.

Bezüglich der Problematik der Werkidentität wurde von einigen Wissenschaftlern vermutet, dass es sich bei den »XII Burlesken« und dem zweiten Heft der *Papillons* um ein und dasselbe Kompositionsvorhaben handeln könnte, ohne dass sie diese These allerdings weiter begründeten. Man könnte zur Abstützung dieser Position folgende Argumente anführen: 1. die weitgehende Parallelität des Entwurfszeitraums der Projekte (zweites Heft der *Papillons*: Mai 1832 bis Juli 1833, »XII Burlesken«: August 1832 bis März 1833); 2. Schumanns Charakterisierung des Projekts als »XII Burlesken nach Art der Papillons« (unter dieser Prämisse wäre etwa ein Projekt mit dem fiktiven Titel »Papillons und Papillonartiges« vorstellbar); 3. Schumanns verwirrende Betitelung eines Skizzenfragmentes, das sich im Studienbuch III auf Seite 60 befindet,<sup>5</sup> als »Papillon sive Burla«, womit die *Papillons* und die Burlesken gleichgesetzt scheinen. Solche Argumentationsbemühungen verbleiben aber meines Erachtens insofern im Raum der Spekulation, als das zweite Heft der *Papillons* nie realisiert wurde.

*Sämtliche Werke*, Serie VIII, Bd. 6: Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Düsseldorf 2003).

2 Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 413.

3 Robert Schumann, *Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Erler, Berlin 1888, S. 34.

4 Universitätsbibliothek Bonn, Sig.: Schumann 1, fol. 2v.

5 Universitätsbibliothek Bonn, Sig.: Schumann 15.

Gegen die Identität der Burlesken mit dem zweiten Heft der *Papillons* sprechen manche Fakten der Entstehungsgeschichte. Wie sich eindeutig in einer musikalisch-motivischen Auflistung des Studienbuchs III sehen lässt, war die Produktion eines zweiten Heftes bzw. einer zweiten Gruppe von *Papillons* erklärtes Ziel des Komponisten, auch wenn wegen der sehr dürftigen Notierung des Konzeptes Zweifel an der Ernsthaftigkeit der Kompositionsabsicht Schumanns durchaus nachvollziehbar sind. Es bleibt dennoch festzuhalten: Das Projekt war als solches angekündigt durch die Erwähnung von »Liv. I« auf dem Titelblatt der im April 1832 erschienenen Erstausgabe der *Papillons* op. 2, mit der Schumann zumindest implizit seine Absicht kundtat, wenigstens ein weiteres Heft zu realisieren. Kurz nach Erscheinung der *Papillons* vermerkte Schumann dann auch expressis verbis: »ich fasste die Idee zum 2ten H[e]ft der Papillons, dessen Anfang Etwas von einem Klostergesang hat.«<sup>6</sup> Die Arbeit scheint von Schumann zunächst ohne Verzögerung in Angriff genommen worden zu sein, denn zwei Tage nach der Ankündigung seines Planes schilderte der Komponist in einem Brief an seine Mutter, er fühle während des Niederschreibens der *Papillons* recht, wie sich eine gewisse Selbständigkeit entwickeln wolle.<sup>7</sup> Die Beschäftigung mit dem zweiten Heft der *Papillons* dauerte etwa ein Jahr. Ob Schumann das Projekt tatsächlich jemals vollendete, ist allerdings mehr als zweifelhaft. Zwar kündigte er in einem Brief vom 6. Juni 1833 an den Verleger Friedrich Kistner,<sup>8</sup> bei dem das erste Heft der *Papillons* erschienen war, ein bereits zum Druck liegendes zweites Heft an, aber ein zweiter Band der *Papillons* erschien niemals und ist in Schumanns kompositorischem Nachlass bislang unauffindbar. Die für beide Projekte getrennt geführten Verlagsverhandlungen mit Breitkopf und Kistner und vor allem die Nennung der beiden Projekte in dem bereits erwähnten Tagebucheintrag können als Indizien gewertet werden, dass es sich bei den Burlesken und dem zweiten Heft der *Papillons* um voneinander unabhängige Kompositionsvorhaben handelt.

Dennoch ist zur Beantwortung der Frage, welches Konzept Schumann für das Burlesken-Projekt vorgeschwebt haben könnte, aufgrund der gedanklichen Affinität der beiden Kompositionspläne ein Blick auf die *Papillons* aufschlussreich. Eine konzeptuelle Nähe kann auf verschiedenen Ebenen vermutet werden: sei es in der von Schumann an den *Papillons* kritisch vermerkten Kürze, einer sich selbst vernichtenden Miniaturform, bei der »der Wechsel zu rasch, die Farben zu bunt sind und der Zuhörer noch die vorige Seite im Kopfe hat, während der Spieler bald fertig ist«<sup>9</sup>; sei es in den ausgeprägten Tanzcharakteren, unter denen in den *Papillons* besonders der Walzercharakter vorherrscht; oder sei es in der literarischen Vorlage der *Papillons*, Jean Pauls Roman *Flegeljabre*, dessen Lektüre, insbesondere das Kapitel 63 »Larventanz«, Schumann zum Komponieren der *Papillons* anregte. Allerdings soll in den weiteren Betrachtungen die zuletzt genannte Ebene im Bezug auf die »XII Burlesken« ausgeschlossen werden, da der Komponist einen solchen literarischen Bezug in keiner Weise andeutete.

6 Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 385.

7 Robert Schumann, *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Leipzig 1904, S. 174.

8 Robert Schumann, *Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen*, Bd. 1, S. 41.

9 Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 407.

Unter den nicht eingelösten Projekten<sup>10</sup> fällt ein Bündel von Skizzenfragmenten mit der Überschrift »Papillote«<sup>11</sup> im Studienbuch II auf, das Schumann weder im Tagebuch noch sonst irgendwo erwähnte. Diese Skizzenfragmente zu untersuchen ist deshalb notwendig, weil sie mit Werken wie den *Papillons*, der Sonate in g-Moll und den *Albumblätter* sowie mit den Projekten der »XII Burlesken« und vielleicht auch des zweiten Heftes der *Papillons* im Zusammenhang stehen: Wie die »XII Burlesken« und das zweite Heft der *Papillons* wurden auch die »Papillotes« in dem kritischen Schaffenszeitraum der frühen Klaviermusik Schumanns skizziert und nicht bis zu Ende geführt.

Fünf »Papillote«-Skizzenfragmente wurden von Schumann am 18. September 1833 ins Studienbuch II eingetragen.<sup>12</sup> Sie sind in unterschiedlichen Ton- und Taktarten gestaltet. Drei dieser Skizzenfragmente hatte der Komponist unter jeweils gesondertem Titel bereits früher aufgezeichnet, nämlich Skizzen-Nr. 117 als »Papillon« (um 1830/1831), Skizzen-Nr. 118 als »Papillon« (1831) und Skizzen-Nr. 120 als Lied mit dem Titel »An Anna« (1827). Zwei »Papillotes« fanden nach dem Notat im Studienbuch II dann wieder Eingang in andere Werke: die Skizzen-Nr. 118 in das *Scherzino* Nr. 3, op. 124 (1853) und die Skizzen-Nr. 120 in den zweiten Satz von op. 22 (1833).<sup>13</sup>

Schaut man allein auf die scheinbar leichthin vorgenommene Umbenennung der beiden fallen gelassenen »Papillons« in »Papillote«, mag zumindest zu fragen erlaubt sein, ob der Komponist beim Projekt der »Papillotes« nicht an eine Austauschbarkeit mit dem anvisierten zweiten Heft der *Papillons* gedacht haben könnte.<sup>14</sup>

Auch wenn der Zyklus der Burlesken niemals als Ganzes verwirklicht wurde, kann sein Konzept zumindest ansatzweise rekonstruiert werden, denn ein Teil des kompositorischen Materials floss in andere Werke Schumanns ein: Die meisten fallen gelassenen Burlesken-Skizzen befinden sich in den 1854 erschienenen *Albumblätter* op. 124, die eine Kollektion nicht verwerteter Skizzen aus früheren Schaffensperioden sind. Allerdings lässt sich ein Konzept, dem Schumann bei der Zusammenstellung der *Albumblätter* gefolgt wäre, nicht erkennen. Bei den aus den Burlesken-Skizzen übernommenen Stücken handelt es sich um

10 Schumanns Kompositionsprojekte sind auf verschiedene Weise belegt. Im Tagebuch kündigte er sie etwa unter »Arbeiten« oder »Pläne« an. In Briefen lassen sie sich aus Aussagen zu Verlagsverhandlungen, aus Ankündigungen von Aufführungen oder aus der Diskussion ihrer Publikationsform erschließen. In den Studienbüchern und überlieferten Einzelmanuskripten schlug sich ihre Notation nieder. Im Projektbuch trug er gegebenenfalls ihre Titel ein, insbesondere wenn die Werke bereits veröffentlicht worden waren.

11 Unter »Papillote« versteht man Haarwickelpapier. Dieses Wort taucht auch in Jean Pauls *Flegeljabren*, Kap. 63 »Larventanz«, auf. Allerdings gibt es keinen Beleg dafür, dass Schumann den Titel »Papillote« der erwähnten Romanlektüre entnommen hätte.

12 Skizzen: Nr. 115 [Es-Dur,  $\frac{3}{4}$ , 8 T.], Nr. 116 [f-Moll,  $\frac{3}{8}$ , 12 T.], Nr. 117 [F-Dur,  $\frac{3}{4}$ , 4 T.], Nr. 118 [As-Dur,  $\frac{9}{8}$ , 8 T.], Nr. 120 [C-Dur,  $\frac{3}{4}$ , 22 T.] (siehe Studienbuch II, S. 11f.).

13 Boetticher interpretierte allerdings fälschlicherweise, dass dieses Skizzenfragment später in den lang-samen Satz der Sonate in fis-Moll eingegangen ist (Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen*, Teil I: *Opus 1–6*, Wilhelmshaven 1976, siehe Fußnote 68, S. 59).

14 Boetticher geht allerdings davon aus, dass das Manuskript eines zweiten Heft der *Papillons* verloren gegangen ist, weil Schumann nie eigene Autographe vernichtet habe (ebd. S. 52).

die Nr. 3 *Scherzino*, Nr. 12 *Burla*, Nr. 13 und wahrscheinlich auch Nr. 17 *Elfe*. Das *Scherzino* war vor seiner Einordnung in die *Albumblätter* in den Skizzen auch unter anderen Überschriften wie »Papillon« und »Papillote« erschienen. Die *Burla* wurde mehrmals skizziert und in einer der Skizzen mit »Burle, dedicato al Dottore Peter Schoppe« benannt. Das Albumblatt *Elfe* passt zwar in seiner Takt- und Tonart zu keiner der Angaben in Schumanns Auflistung der »XII Burlesken«, aber da das Stück in einer Frühfassung im Skizzenbuches III als »Papillon sive Burla« bezeichnet wurde, gehört es möglicherweise in den Kontext des Burlesken-Projektes. Ein anderes Stück mit der anfänglichen Betitelung »Burla« befindet sich als *Arlequin* im *Carnaval* op. 9. Eine weitere umgewandelte Burlesken-Skizze ging ohne Titeländerung mit der Überschrift »Intermezzo alla burla, ma pomposo« in den Scherzosatz der Sonate in fis-Moll op. 11 ein. Als Gemeinsamkeit dieser aus den Burlesken-Skizzen hervorgegangenen Stücke kann man einerseits eine Tendenz zur Miniaturform und andererseits einen ausgeprägten Tanzcharakter im Zweier- oder Dreier-Takt feststellen. Auch die nicht verwerteten Burlesken-Skizzen weisen diese Eigenschaften auf, die allesamt bereits in den *Papillons* vorgeprägt sind. Dass das Burlesken-Projekt als musikalisch-konzeptuelle Fortführung der *Papillons* gedacht war, lässt sich auch aufgrund eines Hinweises Schumanns in der Auflistung der »XII Burlesken« erkennen. Dort heißt es: »Das g Thema soll ein variierter Pulcinell seyn, jedesmal mit zwey Veränderungen. Die letzte möge aus E moll gehen u.[nd] d.[er] Schluß das vollständige Thema seyn«. <sup>15</sup> Dies erinnert an die zyklische Verknüpfung des Anfangs und des Schlusses in den *Papillons* op. 2, in deren letzter Nummer Schumann die Melodie des ersten Stückes noch einmal anklingen lässt.

Wenn die *Papillons* Maskenballcharaktere musikalisch projizieren, so scheint es, als spiegelten die Burlesken bestimmte Masken: so beispielsweise die des »Pulcinella«, einer Figur aus der *Commedia dell'arte*. Im Vortext zu den »XII Burlesken« spricht Schumann wie gesagt von einer *Burla* als einem »variieren Pulcinell«. Und wie bereits erwähnt, fügte er einer Burlesken-Skizze die Überschrift »Dottore Peter Schoppe« hinzu, die nicht nur auf die gleichnamige Figur aus Jean Pauls Roman *Siebenkäs*, sondern auch auf den Charaktertypus des »Dottore« aus der *Commedia dell'arte* anspielt. Bei aller Verwandtschaft der Burlesken zu den *Papillons* deutet der Titel des Projekts allerdings eine Akzentverschiebung auf der ästhetischen Ebene an: Anders als die *Papillons* arbeiten die »Burlesken« mit musikalischen Charakteren, die Schumann selbst in einem Lexikonartikel als »niedrig-komisch« <sup>16</sup> bezeichnete – ein Tonfall, der in den *Papillons* in dieser Form nicht anklingt.

Wie bunte Schmetterlinge sollten die *Papillons* gestaltet sein. Dies drückt sich in der Vielfalt der musikalischen Tanzcharaktere aus. Während allerdings in den *Papillons* allein Walzer und Polonaisen erscheinen, treten in den Burlesken neben diesen beiden Tanztypen auch Modelle im Zweier-Takt sowie ein Fandango auf, bei dem es sich bekanntlich um einen aus Spanien stammenden Tanz handelt. Die Buntheit der Tanzcharaktere kann im Falle der *Papillons* auch entstehungsgeschichtlich erklärt werden – stellen sie doch eine

<sup>15</sup> Universitätsbibliothek Bonn, Sig. Schumanns 1, fol. 2v.

<sup>16</sup> Robert Schumann, Art. »Burlesk«, in: *Damen-Conversations-Lexikon*, Bd. 2, Leipzig 1834, S. 225.

teilweise mosaikartige Zusammensetzung aus den fallen gelassenen Projekten dar.<sup>17</sup> Auch im Burlesken-Projekt finden sich Fälle einer solchen Wiederverwendung früher skizzierte Stücke: Die als Nr. 3 Scherzo in op. 124 aufgegriffene Burla entstammt ursprünglich dem Kontext der *Papillons*. Und die unter dem Titel *Intermezzo alla burla, ma pomposo* in die Sonate in fis-Moll op. 11 eingefügte Burla 2 der Auflistung scheint im Zusammenhang mit den acht vierhändigen *Polonaisen* aus dem Jahr 1828 entstanden zu sein.<sup>18</sup>

Die *Papillons* besitzen nicht nur für die »XII Burlesken«, sondern auch für andere frühe Klavierkompositionen Schumanns eine gewisse Leit- und Vorbildfunktion. Die *Intermezzi* op. 4 z. B. wurden von Schumann ergänzend charakterisiert als »zwei Hefte längerer Papillons«. Dies legt nahe, dass Schumann wohl daran dachte, die musikalischen Eigenschaften der *Papillons* in weiteren Werken fruchtbar werden zu lassen. Die musikalische Maskenballsymbolik dominiert auch im *Carnaval* op. 9. In diesem Werk sind den einzelnen Stücken symbolkräftige Titel, meist Maskennamen, beigegeben. Ein Stück trägt sogar die Überschrift *Papillon*. Darüber hinaus zitiert Schumann an zwei Stellen von op. 9 die Maskenballmusik aus den *Papillons*: im *Florestan* klingt Nr. 1 und in der *Marche des Davidsbündler contra les Philistins* Nr. 12 an.

Es bleibt die grundsätzliche Frage, warum Schumann einmal initiierte Projekte wie die »XII Burlesken« später fallen ließ. Der Komponist selbst äußerte sich nicht dazu, warum er diese oder jene Idee nicht weiter verfolgte. Die Richtung zu einer plausiblen Antwort mag ein Hinweis auf seine Art der kompositorischen Arbeit weisen. Schumann widmete sich in bestimmten Zeiträumen, vor allem zwischen 1830–1840, einer Vielzahl von Projekten gleichzeitig. Bei der Realisierung mussten aus arbeitsökonomischen Gründen wohl Prioritäten gesetzt werden, was zur Auswahl und Vernachlässigung von bestimmten Themen oder auch zu deren Übernahme in andere geplante Werke führte. Im Falle der Burlesken könnte Schumann die Enge der allzu stark an die *Papillons* anknüpfenden Konzeption von einer Fertigstellung des Projekts abgehalten haben. Dass die musikalische Qualität der einzelnen Stücke nicht der ausschlaggebende Grund für den Abbruch der Arbeit an diesem Werk gewesen sein kann, wird durch zahlreiche Aufgriffe der Burla-Kompositionen in anderen Werken deutlich.

In vielerlei Hinsichten kann also das unvollendete Projekt der »XII Burlesken« als eine Fortführung des musikalischen Konzepts der *Papillons* bezeichnet werden, in welchem Schumann unmittelbar nach deren Komposition die Besonderheiten und Eigenschaften dieses Zyklus weiterführen wollte. Aber genau diese Nähe zu den *Papillons* stand einer Vollendung des neuen Werks entgegen.

17 So gingen drei Walzer aus den *Sechs Walzern* aus dem Jahr 1829 und ein Teil aus den 1828 geschriebenen *Acht Polonaisen* op. 3 für Klavier zu vier Händen in die *Papillons* ein.

18 Joachim Draheim, »Schumanns Jugendwerk. Acht Polonaisen op. 3 für Klavier zu 4 Händen«, in: *Schumanns Werke. Text und Interpretation*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz u. a. 1987, S. 179–191, hier: S. 190.